

Danielle Lories, *Expérience esthétique et ontologique de l'oeuvre*, Bruxelles : Palais des académies, 1989, 286 pages.

Guy Bouchard

Volume 19, numéro 1, printemps 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027184ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/027184ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)

1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Bouchard, G. (1992). Compte rendu de [Danielle Lories, *Expérience esthétique et ontologique de l'oeuvre*, Bruxelles : Palais des académies, 1989, 286 pages.] *Philosophiques*, 19(1), 155–157. <https://doi.org/10.7202/027184ar>

Danielle LORIES, *Expérience esthétique et ontologie de l'œuvre*, Bruxelles: Palais des académies, 1989, 286 pages.

par Guy Bouchard

Le mépris de la philosophie analytique n'étant plus de mise, non plus que l'ignorance délibérée, la philosophie continentale d'inspiration kantienne et phénoménologique doit s'informer des thèses de cette approche empiriste, soit pour les critiquer et les rejeter, soit « en direction d'un dialogue qu'il n'est pas encore interdit de penser fructueux et bénéfique pour la philosophie contemporaine » (p. 10). C'est cette seconde voie qu'a choisie l'auteure, mais à propos d'un domaine particulier, celui de l'art, abordé par le biais de deux thèmes majeurs: l'expérience esthétique et l'ontologie de l'œuvre d'art.

Des deux parties de l'ouvrage, la première porte sur l'expérience esthétique. Selon l'auteure, la *Critique de la faculté de juger esthétique*, même si elle parle de « jugement de goût » ou de « jugement esthétique pur » plutôt que « d'expérience esthétique », contient « la première description phénoménale — voire phénoménologique — de l'expérience esthétique qui soit assortie d'un questionnement

sur ses conditions de possibilité » (17). C'est pourquoi l'exploration de l'expérience esthétique commence par un rappel détaillé de l'Analytique kantienne du Beau, y soulignant le rôle du « sens commun » comme principe requis par le jugement de goût pur et comme fondement de la spécificité de l'expérience esthétique. Sont ensuite examinées dans ce contexte les positions de Jerome Stolnitz, Monroe Beardsley et George Dickie. Stolnitz se pose des questions analogues à celles de Kant, mais son empirisme l'empêche d'élucider la spécificité de l'expérience esthétique et la prétention à l'universalité du jugement esthétique: il lui manque la perspective transcendantale et l'hypothèse du sens commun. Au lieu de partir de l'attitude esthétique, Beardsley essaie de préciser les traits de l'objet esthétique tels que les véhiculent les énoncés des critiques, n'abordant la question de l'expérience esthétique que sous l'angle de la « valeur esthétique »; Dickie s'objecte à ses propos, mais en demeurant « à ce niveau de discussion empirique où exemples et contre-exemples se répondent indéfiniment sans jamais, par principe, pouvoir clore le débat » (p. 105); l'un et l'autre admettent une dépendance causale entre l'objet et l'expérience esthétiques, le premier reconnaissant à celle-ci une spécificité que l'autre récuse, mais ils ne peuvent débrouiller radicalement le problème parce qu'ils ont d'emblée éliminé l'attitude esthétique et le sens commun kantien comme « condition de possibilité de la spécificité du jugement esthétique dans son universalité subjective et norme jamais assurée d'un total respect qui met ce jugement en droit de revendiquer une nécessité subjective, c'est-à-dire l'assentiment de chacun, sur le mode conditionnel » (p. 117). Cette première partie de l'ouvrage s'achève avec une relecture de la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* de Michel Dufrenne, relecture destinée à montrer comment une démarche phénoménologique peut conforter les analyses de Kant tout en enrichissant ses descriptions et en confirmant l'importance de la notion de sens commun, quitte à prouver à Dufrenne qu'il est plus kantien qu'il ne l'avoue.

Consacrée à l'ontologie de l'œuvre d'art, la seconde partie examine les théories de Morris Weitz, George Dickie, Nelson Goodman, Joseph Margolis et Hannah Arendt. Weitz, en s'inspirant des propos de Wittgenstein sur la notion de jeu, soutient qu'on ne peut définir le concept d'art parce qu'on ne peut repérer dans ce domaine, où l'on doit se contenter de réseaux ouverts de similitudes, des propriétés communes nécessaires et suffisantes; mais, objecte l'auteure, son utilisation de Wittgenstein est tendancieuse et sa thèse n'est pas vraiment prouvée. Dickie, par contre, croit que l'art peut être défini si l'on distingue les divers sens du mot et si, en se concentrant sur son sens premier, on l'interprète en termes d'artefact créé en tenant compte des exigences du « monde de l'art »; définition circulaire, commente l'auteure, et qui présuppose le sens commun comme condition de possibilité du jugement esthétique pur. Refusant l'opposition traditionnelle entre l'attitude esthétique et l'attitude cognitive, entre l'émotif et le cognitif, Goodman débusque, dans le cadre d'une

théorie générale des symboles, les « symptômes de l'esthétique » : densité syntaxique, densité sémantique, plénitude syntaxique, exemplification, référence multiple et complexe; s'il n'explique pas pourquoi certaines choses, en certaines circonstances, se mettent à fonctionner symboliquement comme des œuvres d'art, il a au moins le mérite de reconnaître que l'œuvre contribue à faire un monde pour nous. Margolis insiste sur la nécessité de considérer les œuvres d'art en liaison avec le reste de la culture humaine, comme des phénomènes culturellement émergents et signifiants, distincts des entités matérielles en lesquelles ils s'incarnent, comme des artefacts considérés eu égard à leur « dessin » [*sic!* traduction douteuse de « design »] et comme manifestation d'une finalité sans fin. Cette finalité n'est pas aussi bien explicitée que chez Kant, mais l'auteur a le mérite de rattacher l'œuvre à la culture humaine où elle apparaît. Or c'est une certaine phénoménologie, celle de Hannah Arendt, qui peut nous guider dans cette direction en montrant: « 1) qu'il n'y a d'œuvre d'art que née dans une culture, une tradition, un monde partagé par des hommes [*sic!*] qui parlent entre eux; 2) qu'il n'y a d'œuvre que faite de mains d'homme [*sic!*] et 3) qu'une œuvre doit être considérée eu égard à la finalité sans fin manifestée par sa forme (son *design*, son organisation) » (p. 228).

Pour la défense et l'illustration d'une approche phénoménologico-kantienne de l'œuvre d'art, cet ouvrage, on peut le constater, constitue un atout précieux. En prime, il offre, à ceux et celles qui ignorent les conceptions esthétiques élaborées par la philosophie analytique, une initiation à des textes majeurs issus de ce courant. Mais l'entreprise risque de laisser insatisfait quiconque croit qu'un dialogue est un échange permettant aux deux camps de s'enrichir mutuellement, plutôt qu'une dissertation favorisant d'emblée l'un des camps et montrant presque exclusivement les insuffisances de l'autre par rapport aux présupposés du premier.

*Faculté de philosophie
Université Laval*
